

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011

Varia

Roxane Hamery, Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008

Valérie Vignaux



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/4349>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 155-158

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Roxane Hamery, Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le , consulté le 05 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/4349>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

Roxane Hamery, *Jean Painlevé, le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 312 p.

L'OUVRAGE DE ROXANE HAMERY CONSACRÉ au cinéaste Jean Painlevé, réduction d'une thèse soutenue en 2004, ne manque pas d'ambition : rendre compte en trois cents pages environ d'une vie et d'une œuvre particulièrement ample. Jean Painlevé (1902-1989) qui réalisa plus de deux cents courts métrages de biologie, de médecine, de chirurgie, ayant pour sujet la physique mais aussi l'art ou la danse, occupait parallèlement d'importantes fonctions dans nombre d'institutions cinématographiques. Et c'est très certainement un des grands mérites de l'ouvrage que de parvenir, en une langue claire et précise, à faire coexister l'ensemble de ses activités. L'étude, comme le précise l'auteur dans une préface méthodologique, est « organisée en quatre parties déterminées par une approche chronologique ». L'entreprise monographique est ainsi articulée en suivant les grandes ruptures de l'histoire politique ou sociale (Seconde Guerre) mais aussi cinématographique (la transition au parlant par exemple), tout en s'efforçant d'exposer les spécificités d'une pensée énoncée à travers des écrits, articles ou conférences, et des modes de diffusion, puisque ces films ont le plus souvent été montrés, parfois par Painlevé lui-même, au cours de conférences ou dans le cadre de séances non commerciales.

Painlevé, à n'en pas douter, est une personnalité de premier plan. Des années 1920 à la fin des années 1960, il est partie prenante de la plupart des mouvements ou des organisations qui, du point de vue du cinéma français, se sont avérés cruciaux. Proche des surréalistes, sa sensibilité de gauche le conduit auprès des étudiants communistes ; tandis que fasciné par l'étrangeté du réel, il fixe ses curiosités sur le cinéma scientifique. En

1930, alors que le cinéma est devenu parlant, il crée et dirige l'Institut de Cinématographie Scientifique, un organisme qui lui permet de réaliser des films, de fédérer les personnalités intéressées et ainsi d'encourager les expérimentations cinématographiques. En 1933, il lui adjoint une nouvelle organisation, baptisée Association pour la Documentation Photographique et Cinématographique dans les Sciences, afin d'aider à la diffusion mais aussi à l'échange entre ses différents membres réunis chaque année en congrès (Cf. l'article de l'auteur dans notre revue : « Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente », 1895, n° 47, 2005). À la suite des événements du 6 février 1934, il collabore aux organisations culturelles du Parti Communiste. Ses films sont projetés lors de séances organisées par l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires, il est membre de l'Alliance du Cinéma Indépendant et présidera l'association Ciné-Liberté. Cette dernière, domiciliée à la Maison de la Culture dirigée par Louis Aragon, est une coopérative qui regroupe des militants intéressés par le cinéma et des professionnels, parmi lesquels Jean Renoir, Gaston Modot mais aussi Jacques Becker ou Georges Sadoul. Engagements qui le mènent dans la Résistance puis, après la Seconde Guerre mondiale, à la Direction générale du cinéma, fonction dont il sera « démissionné » le 16 mai 1945, soudainement renvoyé sur ordre du général de Gaulle. Il conserve cependant des fonctions de présidence à la Fédération Française des Ciné-Clubs et concourt à la Cinémathèque Française avant de s'en éloigner en raison des dysfonctionnements d'ordre administratif dus à Henri Langlois. Autant d'activités qui n'ont pas obéré une œuvre prolifique de réalisateur, car Painlevé réalise en nombre des films d'enseignements ou scientifiques, mais aussi des courts métrages documentaires, et il accompagne comme collaborateur de création ou en tant

que producteur l'œuvre de cinéastes naissants tels Georges Rouquier ou Georges Franju. Expériences qu'il s'est, de plus, efforcé de théoriser à travers textes, conférences ou articles portant, entre autres, sur le cinéma scientifique ou documentaire.

On le devine, à travers ce court et imparfait résumé, la tâche à laquelle s'est attelée Roxane Hamery ne manquait pas de difficultés. L'auteur, tout en retraçant les activités sociales et cinématographiques de Jean Painlevé, s'est également attachée à restituer les différents temps qui témoignent de la genèse des films ou encore de leur diffusion ultérieure. Pour ce faire, elle a bénéficié de sources de première main, sans doute très abondantes, puisqu'elle s'est appuyée sur les archives du cinéaste, conservées aux Documents Cinématographiques (www.lesdocs.com). En replaçant dans son contexte culturel cette œuvre immense, elle a aussi interrogé les choix ou les déclarations de Painlevé. Cependant, comme elle le souligne en préambule, « [...] malgré un désir d'exhaustivité stimulé en premier lieu par le caractère inédit du chantier, nous avons dû restreindre le corpus des films pour des raisons pratiques évidentes d'une part, mais aussi en raison de l'enjeu même de cet ouvrage. Ainsi, des deux cents films environ qui constituent cette vaste production, nous n'en avons retenu qu'une quarantaine, ceux précisément qui ont été réalisés en vue d'une diffusion en salles et qui représentent la part artistique de l'œuvre de Painlevé puisque la question est bien là » (p. 12). Or, ce choix résulte d'une compréhension de l'œuvre et des activités de Painlevé où se voient distingués les films dits « de vulgarisation scientifique », des films « de recherche », et les seconds n'apparaissent, dans l'ouvrage, qu'à travers la filmographie, soit une liste de titres et de dates. Il est possible que l'auteur n'ait pas eu accès à la totalité des seconds ou que le caractère aride de leur forme ou de leur contenu l'ait conduit à opérer ce choix.

Cependant certaines formulations et parfois citations empruntées à Painlevé lui-même rendent sensibles les contradictions. D'un côté, Painlevé déclare que son « souci est scientifique » (p. 55), pour Joris Ivens il est « un réalisateur de film d'enseignement » (p. 97), tandis que pour l'auteur : « Painlevé ne considère pas pour autant faire partie de la scène éducative. Il le sait, ses films ne répondent pas aux mêmes buts et ne ressemblent en rien à ceux d'un Jean Benoit-Lévy ou d'un Jean Brérault par exemple. Il ne faut donc pas être surpris de ses propos à la journaliste Madeleine Epron : "Aucune de mes productions n'est adaptée à l'enseignement actuel ; si l'on s'en sert à cette fin, ce ne peut être qu'un pis aller." » (p. 98). Le choix opéré qui exclut les films « de recherche » au profit des films « de vulgarisation » conduit à construire la figure d'un cinéaste en dehors ou en marge de la scène éducative. Or, ce choix est lié, me semble-t-il, à un état des recherches concernant les relations entre cinéma et enseignement – auxquelles contribuent d'ailleurs cet ouvrage –, et il apparaît que nos compréhensions de ces relations se sont vues recouvertes par des analyses ultérieures subordonnées à des points de vue prescriptifs. D'un côté, un cinéma digne d'intérêt, le cinéma dont le geste qui le produit se veut artistique, et un cinéma négligé ou négligeable, celui où le geste qui l'engendre est didactique ou pédagogique. Compréhensions qui, heureusement, sont en passe de changer sous l'impulsion de recherches récentes, en particulier celles qui ont porté sur les cinéastes d'enseignement justement évoquées par l'auteur, et associées à Jean Painlevé. Les travaux concernant Jean Brérault ou Jean Benoit-Lévy ont montré que les films réalisés par ces cinéastes sont destinés à des secteurs éducatifs distincts. Jean Brérault réalise des films pour l'école primaire et il est produit par Pathé qui distribue un catalogue de films en format réduit, le Pathé-

Baby, largement utilisé en raison de ses coûts moindres, par les instituteurs. Les films de Jean Benoit-Lévy, réalisateur attitré des cinémathèques ministérielles, sont destinés aux écoles professionnelles, soit le secondaire, et plus spécifiquement conçu pour le milieu rural afin de désenclaver les campagnes. Ne pourrait-on pas penser que les films « de recherche » de Jean Painlevé étaient, pour leur part, conçus pour l'université et, ainsi, renverser le propos ? Son œuvre scientifique, numériquement très importante, ne pourrait-elle pas être placée au centre de ses exigences de penseur employant le cinéma ? Analyse qui soulignerait la très grande modernité intellectuelle de Painlevé, puisque, à l'instar de Jean Rouch pour l'ethnographie, il substitue au stylo la caméra et à la page imprimée le film. De plus, les films dits « de vulgarisation » sont, selon l'auteur, ceux qui ont eu une exploitation en salles ou en ciné-clubs. Or, là encore, les recherches récentes concernant les ciné-clubs montrent que les discours se fondant sur des critères esthétiques ont recouvert les réalités sociales. La FFCC, par exemple, regroupe majoritairement des enseignants du secondaire qui projetaient des films au sein des établissements scolaires ou parfois en partenariat avec des salles locales. La Fédération, portée par les anciens de Ciné-Liberté, poursuivait des usages du cinéma déjà expérimentés dans l'entre-deux-guerres, puisque les séances « d'éducation populaire » où était utilisé le cinéma, en l'absence de salles équipées ou intéressées, se déroulaient majoritairement dans l'école, seule à posséder un projecteur, et, là aussi, elles étaient le fait des enseignants. Il apparaît en effet, que seules les grandes villes, et Paris plus spécifiquement, aient développé une cinéphilie distincte des milieux pédagogiques. L'auteur le constate également : « Lorsque l'on se penche aujourd'hui sur les comptes-rendus de ces séances dans la presse locale, on s'aperçoit bien vite que ce

ne sont pas les qualités cinématographiques des documentaires qui impressionnent le plus. Le sentiment unanimement partagé par les gens de presse est celui d'une soirée vouée à l'instruction et à la découverte, les considérations esthétiques ne venant qu'après. » (p. 100).

L'autre contradiction concerne l'engagement politique de Jean Painlevé. Tout au long de l'ouvrage, l'auteur, afin de préserver les ambiguïtés qui font la réalité humaine, construit une personnalité paradoxale. Selon elle, Painlevé est « un cinéaste marginal d'un type presque idéal. » (p. 265) ou encore : « Les approches trop spécialisées restent inefficaces et stériles à propos de Painlevé car le cinéaste se situe toujours à leur périphérie » (p. 267). Ainsi, Painlevé est à la fois proche des décideurs politiques ou des institutions, comme l'atteste, par exemple, le rôle important qui lui est confié lors de l'Exposition internationale de 1937, et, néanmoins, il aurait conservé de son passé de surréaliste un caractère fait d'indépendance, et serait, en ce qui concerne le communisme, « plus sympathisant que militant » (p. 102). Pourtant, comme nous l'apprend l'auteur, il « rallie le parti des étudiants communistes » dès 1920 (p. 27) ; il confie ses films à l'AEAR ; adhère à l'ACI ; préside Ciné-Liberté ; est appelé à la Direction générale du cinéma par les résistants communistes et préside la FFCC, créée et dirigée par des communistes. Là encore, et c'est une question que je pose – que l'on peut également énoncer au sujet de Jean Renoir –, ces hommes qui se sont engagés dans les institutions cinématographiques portées par le Parti communiste, ne peut-on pas considérer qu'ils s'y sont engagés *en tant que militants* ? Qu'ultérieurement en raison de la « guerre froide » et des crimes de Staline ils se soient écartés du Parti, c'est un fait, mais ne pouvons-nous pas envisager le communisme selon des modalités histo-

riques, en l'occurrence en dissociant l'entre-deux-guerres des années d'après-guerre et en considérant qu'on a pu être communiste à un moment donné sans se voir marqué à tout jamais par l'anathème du stalinisme ?

Remarques en forme de questions qui visent surtout à prolonger le débat. Il faut souligner l'importance de l'ouvrage de Roxane Hamery qui demeurera très certainement durant de nombreuses années encore l'ouvrage de référence en langue française concernant Jean Painlevé. Nom-

bre des éléments qu'elle présente et analyse sont inédits, qu'il s'agisse de la genèse des films ou des engagements institutionnels, en particulier le conflit qui opposa Painlevé à Henri Langlois ; autant d'éléments qui contribuent à nourrir nombre de réflexions récentes et permettent d'interroger voire de dépasser les lieux communs générés autour des hommes ou des institutions parfois érigés en mythe.

Valérie Vignaux